



Epistemologie musicali e ricerca educativa

Demetrio Ria
Università del Salento
demetrio.ria@unisalento.it

Introduzione

La raccolta di interviste che seguono è un interessante occasione per riflettere su alcuni temi che intersecano la ricerca educativa e le pratiche/teorie sulla musica. Le Indicazioni Nazionali definiscono l'esperienza musicale come universale capace di manifestarsi in modi e generi diversi, tutti di pari dignità, carica di emozioni e ricca di tradizioni culturali. In particolare, la musica definisce uno spazio simbolico e relazionale particolarmente utile all'attivazione di processi di cooperazione e socializzazione. Essa contribuisce all'acquisizione di strumenti di conoscenza e allo sviluppo del senso di appartenenza a una comunità, nonché all'interazione fra culture diverse.

Come ogni attività formativa richiede particolare attenzione all'epistemologia implicita dei docenti e alle opzioni paradigmatiche di riferimento che essi compiono attraverso le scelte metodologiche e didattiche. Tale riflessione si impone proprio perché si possa raggiungere una adeguata consapevolezza condizione necessaria per leggere, interpretare e implementare correttamente le pratiche educative e formative concretamente agite.

Le epistemologie implicite dei docenti sono frutto di un baratto culturale e identitario tra i modi personali di interpretare la musica, i modi di insegnarla e i processi di critica frutto di indagini scientifiche della comunità degli esperti. Ovvero, si determinano nella relazione dialettica tra le epistemologie implicite dei docenti sulla musica, le concrete pratiche di insegnamento e le epistemologie musicali della comunità degli esperti. L'ordito di tutta questa trama è quello di cercare e, quindi, di accompagnare la lettura delle interviste di seguito raccolte filtrandole attraverso alcune idee su cosa sia la musica nel contesto della vita umana; su come e perché la musica è significativa per le persone; e, infine, su come possiamo trasformare al meglio le esperienze sonore, le strutture e i significati musicali in discorsi e narrazioni che possano avere un riscontro fattivo nell'educazione e nella formazione.

Lungo questo crinale il contributo che qui segue si pone l'obiettivo di tracciare una analisi, sia pur superficiale, delle epistemologie musicali e, d'altro canto, individuare alcune categorie utili a definire un campo di ricerca educativa legato alle pratiche musicali e alle narrazioni di tali pratiche. Pertanto, il discorso che segue è diviso in tre parti: la prima indaga l'epistemologia e alcune idee che circolano nella comunità dei musicologi, il secondo indaga il rapporto, in particolare le differenze, tra approcci epistemologici e identità culturali e il terzo prende in considerazione la relazione tra musica, scienza ed epistemologie non normative come scelta anche educativamente e pedagogicamente utile.

Approcci epistemologici e Idee musicali

Quali sono i processi cognitivi e come si devono processare al fine di definire in essi un sistema logico coerente? Questa è la domanda principale che viene assegnata alla riflessione epistemologica e che classicamente è stata circoscritta all'esplorazione delle condizioni che consentono la "giustificazione" delle nostre convinzioni. Le convinzioni erano, e per certi versi lo sono ancora, determinate dalle proposizioni singolari che la scienza tende a definire. Il compito dell'analisi logica del pensiero scientifico e dei risultati di conoscenza che questo ci consente di raggiungere sono stati primariamente fondati sui processi di validazione. Infatti, dovendo validare la verità o falsità della conoscenza (scientifica), l'epistemologia si è orientata a stabilire la verità o falsità delle proposizioni (scientifiche). Ciò ha permesso di sviluppare approcci da una parte "normativi" e dall'altra "naturalistici". Gli approcci normativi sono contrassegnati dal ritenere che l'esistenza di "credenze" particolari dipenda dall'affidamento a "ragioni fondamentali". Questi spesso implicano appelli espliciti a principi, stati o entità metafisiche (es. i numeri per la matematica), o appelli alla coerenza di insiemi di proposizioni come giustificazione per la loro adeguatezza epistemica (es. assiomi della geometria, dell'analisi). Gli approcci naturalistici sono solitamente caratterizzati da una preoccupazione per le condizioni relative all'acquisizione di credenze vere e sono spesso allineati con approcci scientifici che oggi, ad esempio, sono tipicamente presenti nel dominio delle neuroscienze o degli studi di matrice evoluzionistica. Infatti, all'interno di questi campi di indagine troviamo il rifiuto di verità assolute e dogmatiche, ovvero la giustificazione delle teorie non deve rivolgersi alla assunzione di verità, bensì all'accettazione di una pretesa (possibilità) di conoscenza¹.

La maggior parte degli approcci epistemologici classici sono normativi: ovvero rispondono a esigenze fondazionaliste o coerentiste. Le convinzioni di base postulate e impiegate dai fondazionalisti sono generalmente ritenute come derivate dall'esperienza sensoriale, dall'introspezione o da processi di intuizione razionale. I criteri per l'adeguatezza epistemica invocati dai coerentisti, invece, derivano dalle relazioni inferenziali che ogni "credenza" o "proposizione" assume rispetto ad un insieme di credenze o proposizioni (es. la meccanica classica e le leggi fondamentali del moto).

Gli approcci naturalistici costituiscono una minoranza, ma una minoranza sempre più significativa, all'interno dell'epistemologia. Essi sono eterogenei, ma sono uniti nel ritenere compito dell'epistemologia la creazione di una sorta di relazione specifica e speciale con le scienze al fine di poter godere dell'adeguatezza esplicativa necessaria a compiere il proprio ruolo validante². Sebbene vi siano molte legittime ragioni per allineare in questa maniera l'epistemologia alla

¹ La questione della verità è un tema molto ricco e interessante sul piano logico ed epistemologico e merita un opportuno approfondimento, tuttavia l'economia del discorso che qui si sta presentando non consente altro che un rimando ad un classico di Karl R. Popper (1969) e ad un saggio critico altrettanto ricco e denso molto vicino alle idee che seguono in questo contributo di Silvano Tagliagambe (2017).

² Una metafora molto diffusa è quella di definire filosofi e scienziati come marinai che devono riparare la loro nave senza poterla fermare in un porto e senza poter cambiare nave in quanto la loro è l'unica disponibile.

scienza, ci sono domini rispetto ai quali gli approcci naturalistici sono molto meno adeguati e gli approcci normativi sono più giustificabili³.

Appare evidente che la natura dell'esperienza musicale e in generale ciò che possiamo definire come fenomeno musicale assume caratteri estremamente variegati. Per queste ragioni ed anche perché nella letteratura specialistica, ovvero musicologica intesa in senso ampio, emerge con forza la molteplicità di definizioni e l'altrettanta varietà ed eterogeneità delle epistemologie della musica. Non tutte queste epistemologie sono state esplicitate e articolate, proprio queste ultime, con poche eccezioni, rientrano parametricamente in una gamma notevolmente ristretta. Esse, si riferiscono primariamente al fenomeno musicale occidentale e fanno appello esplicito o implicito a principi metafisici generali e limitano i loro obiettivi al sonoro oppure ad espressioni testuali o simboliche proprie della tradizione occidentale. In questa gamma di lavori le epistemologie naturaliste sembrano godere di alcuni vantaggi nella possibilità di spiegare la relazione epistemologia e musica. Sembrano essere in grado di affrontare questioni come quella dell'universalità e della diversità, come pure la duplice manifestazione come conoscenza esplicita e come pratica della musica. Questi approcci sono diventati sempre più attraenti man mano che le scienze cognitive – le scienze che sono vagamente raggruppate attorno a questioni di psicologia, computazionalismo e neuroscienze – hanno fornito resoconti sempre più ricchi ed efficaci sui modi attraverso i quali conosciamo.

Occorre anche dire che vi è un crescente allineamento metodologico tra l'epistemologia formale e le scienze in virtù del riconoscimento della possibilità di gradi di affidabilità delle credenze. Ciò ha determinato lo sviluppo di metodi probabilistici (in gran parte bayesiani) negli approcci formali (Dessì 1988; Bradley 2015). Con Thagard (1984, 234) possiamo dire che

l'epistemologia è indifferente alla psicologia quanto lo è la logica. Infatti, la psicologia descrive le inferenze che le persone fanno, ma la logica si occupa di quali inferenze le persone dovrebbero fare. Allo stesso modo, l'epistemologia è la teoria normativa della conoscenza oggettiva e non è necessario che tenga conto di ciò che la psicologia determina essere la natura dei sistemi di credenze negli individui. Le proposizioni, o meglio le frasi che le esprimono, possono essere conclusioni di argomenti e possono essere scritte in libri per il controllo pubblico. Esaminare la struttura dei sistemi di credenze individuali significherebbe solo incoraggiare un tipo di soggettivismo che abbandona le tradizionali nobili preoccupazioni dell'epistemologia - giustificazione e verità - per un insulso relativismo. (Thagard 1984, 234)

Lo psicologismo debole concorda invece con l'idea che l'unico tipo di conoscenza che può comprendere un'epistemologia adeguatamente validata è costituito da proposizioni consensualmente specificabili che riflettono i processi mentali. È da

³ Le epistemologie di campi come la matematica non sembrano essere soggette agli stessi tipi di vincoli delle scienze naturali o umane, ed è più probabile che non siano inquadrare all'interno di prospettive coerentiste, sebbene vi siano tentativi anche differenti (Lakoff 1987).

notare che in questa forma di naturalismo le proposizioni riflettono, ma non necessariamente costituiscono, processi mentali. Infatti, aggiunge sempre Thagard

A molti epistemologi, potrebbe sembrare che l'attuale enfasi sulle questioni procedurali abbia abbandonato le preoccupazioni tradizionali di giustificazione e verità. Si potrebbe accusare che i frame siano rilevanti solo per la progettazione di sistemi, non per la teoria della conoscenza. Risponderei che se l'epistemologia fosse interpretata, come ho esortato in precedenza, come la teoria della struttura e della crescita della conoscenza umana, le questioni psicologiche e procedurali sono inevitabili. [...] Questa metodologia è un'alternativa sia agli approcci fondazionalisti a priori alla logica, sia agli approcci che vedono la giustificazione dei principi logici derivare da una sorta di equilibrio riflessivo tra i principi inferenziali e la pratica inferenziale.

Un principio logico è giustificato, per mio conto, se fa parte del miglior sistema inferenziale disponibile, dove un sistema inferenziale include oltre alla serie di principi normativi, una serie di descrizioni della pratica inferenziale generale, una serie di obiettivi inferenziali, e una serie di teorie psicologiche di fondo sulle capacità dell'inferente. Uno dei criteri per selezionare il miglior sistema di inferenza è il successo con cui un insieme di principi consente a un inferente di raggiungere i propri obiettivi inferenziali date le sue capacità. (Thagard 1984, 254)

In effetti, ci sono buone prove che gran parte della “conoscenza” che si manifesta nei nostri atti e pensieri quotidiani è scarsamente proposizionale, piuttosto assume forme implicite e/o procedurali.

Le epistemologie classiche basate sull'applicazione del calcolo dei predicati a proposizioni esplicite e determinabili consensualmente non sono in relazione diretta con il modo in cui gli esseri umani conoscono il mondo quotidiano. Questo è dimostrato ampiamente dalle ricerche degli anni '80 del Novecento. Inoltre, sempre dalla letteratura di quel periodo l'epistemologia emerge come elaborazione di una forma culturale che si basa sull'“intuizione” (informazioni derivate da processi culturali e di apprendimento che in genere non sono né coscientemente accessibili né verbalizzabili), sulla “conoscenza parziale” (che, tra l'altro, può riflettere la consapevolezza confabulatoria o incompleta delle basi per i giudizi) e sulle emozioni o sentimenti (stati mente-cervello-corpo accelerati da cambiamenti nelle relazioni tra obiettivi ed eventi ambientali). Per tali ragioni, Devitt (1997 e 2011) ritiene necessario – se vogliamo essere in grado di applicare approcci epistemologici alla comprensione di ciò che possiamo interpretare come “musica” – che si sviluppino epistemologie in grado di far fronte tanto al sapere quanto al saper fare.

Ora, appare chiaro che l'aspetto della musica che sembra essere il più trattabile sul piano epistemologico è la “teoria musicale”. Generalmente si ritiene che la teoria musicale sia una delle anime della musicologia, quella che si occupa di indagare questioni come la fisica del suono, i fenomeni e i concetti musicali e i segni della scrittura musicale e la loro interpretazione. In buona approssimazione possiamo affermare che la teoria musicale circoscrive quella parte della musicologia che può indagare analiticamente e sistematicamente i prodotti musicali. Nella recente cultura occidentale la teoria spazia da un radicalmente in/sotto-determinato (come

nel lavoro di Réti, 1978) al quasi-matematico (con le costruzioni di Forte 1973). Le teorie musicali sono generalmente sistematizzazioni descrittive o prescrittive di pratiche musicali passate, presenti o prospettiche, tipicamente esprimibili in qualcosa come forme proposizionali che sono particolarmente suscettibili di assimilazione in (o come presentazioni di) strutture epistemologiche. I vincoli di doversi conformare alle esigenze di storie, strutture e stili musicali (e culturali) hanno portato ad una predominanza di approcci apparentemente normativi, dal fondazionalismo metafisico di Schenker all'apparente coerentismo del Forte⁴. Huovinen tenta di aggirare i limiti della costruzione della conoscenza musicale in termini totalmente proposizionali, basandosi sulla distinzione di Eggebrecht (2010) tra comprensioni precedenti, non concettuali, estetiche ed epistemiche. Scrive Huovinen:

Le discussioni sulla comprensione musicale sono complicate dalla mancanza di consenso su ciò che si intende con il verbo "comprendere". Secondo alcuni filosofi, capire qualcosa significa semplicemente avvertire un "senso di comprensione" - una certa "sensazione" che ci è stato insegnato a correlare con la parola "comprensione". [...] Dovrebbe essere chiaro, tuttavia, che si può avere un senso di comprensione anche nei casi in cui alcune prove indipendenti porterebbero in seguito a rendersi conto che non si è realmente compreso correttamente il fenomeno in questione, o addirittura non lo si è affatto. [...] In sintesi, sembrano esserci due intuizioni contrastanti riguardo al significato di "comprendere": un'intuizione fenomenologica che enfatizza il senso soggettivo della comprensione e un'intuizione epistemologica che enfatizza la distinzione tra comprensione e fraintendimento. (Huovinen 2011, 127)

Egli propone che questi tipi di comprensione siano necessari congiuntamente allo scopo di dare un senso ai modi in cui è probabile che, sia le intuizioni fenomenologiche sia quelle epistemologiche, influiscano sul modo in cui la musica può essere compresa. La comprensione non concettuale, secondo Huovinen, è paragonabile ad una forma di comprensione che emerge quando un ascoltatore cogliendo percettivamente i suoni li intenziona come musicalmente significativi. D'altra parte, la comprensione epistemica corrisponde alla conoscenza esplicita della musica, ovvero la conoscenza articolata in credenze coscienti e possibilmente mediata attraverso il linguaggio. Osservando che seppure non si disponga di credenze vere pertinenti e giustificate culturalmente, spesso ci si trova a comprendere dei suoni interpretandoli come musica perché li si può apprezzare come tali. Ed è possibile parlare di questi in quanto sono inseriti in una struttura di stati percettivi informati o plasmati da credenze. Ciò determina un senso soggettivo di comprensione così come la possibilità di fraintendimenti. Distinguere in questo modo i livelli di comprensione epistemico e percettivo, anche se si riconosce la loro interdipendenza, sembra consentire lo sviluppo di un

⁴ Si ricorre comunque ad approcci di tipo naturalistico direttamente nell'ambito della teoria musicale, oppure mescolati in altre riflessioni musicologiche. Cook (2002) fornisce una panoramica completa delle epistemologie della teoria musicale (occidentale), sottolineando che non si tratta di una pratica culturale, bensì di molte e quindi le teorie musicali non possono essere assimilate a nessuna posizione filosofica, servendo, infatti, a scopi che possono essere pedagogici, intellettuali, retorici o anche politici.

quadro epistemologico che può accogliere la musica al di là della sua dimensione culturale legata all'Occidente, e, contemporaneamente, trattare aspetti della musica come non proposizionali.

L'approccio di Huovinen sembra abbracciare una forma di naturalismo all'interno della nozione di comprensione percettiva, ma questo naturalismo è minato da una completa assenza di riferimento alla dimensione della ricerca empirica totalmente assente nelle sue discussioni sulla percezione. Quindi, piuttosto che consentire la fuga dai confini della proposizionalità, le proposte di Huovinen sono ostacolate nella loro dipendenza da modalità di comprensione non esaminate e storiche. Una simile delimitazione è evidente nella sua tendenza a riferirsi alla musica come "opere", un costrutto che fa certamente parte della storia musicale occidentale, ma che non ha alcuna rilevanza o estensione al di là delle recenti culture occidentali (Goehr 1994).

In effetti, gran parte della letteratura filosofica (e molte ricerche empiriche recenti) ha avuto la tendenza a trattare la musica come suono, ed è innegabile, però, che la musica non può essere compresa come se fosse costituita esclusivamente dal suono (Cross 2012a). Merriam (1977) riteneva che la musica fosse un concentrato di suono, concetto e comportamento. Se ci limitiamo a questa modalità significa affrontare la conoscenza musicale in modo sineddoico o metonimico.

L'idea che la musica possieda qualità trascendentali e universali e che debba essere apprezzata per la sua capacità di dare origine a esperienze distintive e trasformatrice sembra sorgere in società diverse e in tempi diversi. Tuttavia, un problema significativo per qualsiasi epistemologia della musica che mira a spingersi oltre l'Occidente è dato dall'estetica musicale. Ciò che può essere interpretato come dotato di qualità estetiche può manifestarsi in modo molto diverso rispetto alle musiche di culture diverse (Feld 1988; Stobart 1996). Come scrive Fubini:

Nell'estetica musicale, parallelamente a ciò che è avvenuto anche in altri campi del pensiero filosofico, si è assistito ad una frammentazione degli interessi teorici, non solo per una certa diffidenza dei nostri tempi nei confronti dei grandi e onnicomprensivi sistemi filosofici, ma anche per l'urgere di tutta una serie di nuovi problemi che richiedono spesso competenze specifiche per accostarvisi. [...] Si potrebbe perciò parlare non solo di morte dell'arte ma anche di morte dell'estetica musicale; ma forse, ragionando in termini meno apocalittici, può essere più realistico parlare di profondo mutamento intervenuto in questi ultimi decenni nel modo di pensare i problemi della musica anche a livello teorico, filosofico ed estetico. Molti problemi classici dell'estetica musicale, come ad esempio il dibattito tra fautori della forma e fautori dell'espressione oggi sono ripensati in altri termini, con un nuovo linguaggio ed anche le polemiche vengono impostate in una diversa prospettiva. (Fubini 2018, 142)

Per dare un senso alla musica avremo bisogno di epistemologie in grado di far fronte alla conoscenza come azione individuale e sociale e come "enazione culturale" – la costruzione e l'esperienza in tempo reale della cultura e delle sue forme attraverso il comportamento e l'interazione.

Epistemologie nella cultura musicale

Dal punto di vista etnomusicologico, le epistemologie della musica non riguardano solo la musica, ma sono radicate in tutti i diversi tipi di conoscenza del mondo, e questo è tanto il caso della musica occidentale quanto di qualsiasi altra cultura musicale. Anche quando il concetto archetipicamente occidentale di estetica della musica è applicato nel pensiero etnomusicologico, non implica necessariamente la considerazione della musica come dominio autonomo. Scrive Manuel:

Se "l'estetica della musica" è intesa nel senso stretto dei tentativi accademici di spiegare razionalmente il godimento e la valutazione musicale, allora potremmo ben concludere che c'è relativamente poco in termini di estetica della musica di per sé da trovare al di fuori dell'accademia occidentale o cosmopolita (per non parlare degli scritti settecenteschi di Alexander Baumgarten e di altri filosofi). Alan Merriam, nel suo *The Anthropology of Music* (1964) ha offerto una definizione un po' più elaborata della concezione occidentale di "estetica", con particolare riferimento alla musica, nel tentativo di valutare la sua applicabilità interculturale. Merriam lo definì come implicante (1) distanza psichica [cioè un tipo o grado di apprezzamento disinteressato e distaccato], (2) manipolazione della forma fine a sé stessa, (3) attribuzione di qualità che producono emozioni alla musica concepita rigorosamente come suono, (4) attribuzione della bellezza al prodotto o processo artistico, (5) intento intenzionale di creare qualcosa di estetico e (6) presenza di una filosofia dell'estetica (1964: 261–9). [...] Come esplorato in diversi studi, in una tale concezione della musica interculturale l'estetica potrebbe includere: la presenza e la natura dei criteri di valutazione per la musica; la relazione di questi criteri con i giudizi su altre arti, fenomeni naturali, interazioni sociali, comportamento morale o simili; la coerenza delle idee sulla musica con una visione del mondo indigena; e il modo in cui la forma musicale o "struttura sonora" può essere vista per riflettere un sistema di valori così ampio, cosmologia o epistemologia, costituendo una "filosofia della musica" che rispecchia una filosofia di vita più generale. (Manuel 2011, 536)

Barth osserva che il problema della conoscenza – ovvero ciò che una persona impiega per interpretare e agire sul mondo – include sentimenti (atteggiamenti) così come informazioni, abilità incarnate, tassonomie e concetti verbali.

[...] Viviamo vite piene di eventi grezzi e inaspettati e possiamo afferrarli solo se possiamo interpretarli - proiettarli in termini di nostra conoscenza o, meglio, anticiparli per mezzo della nostra conoscenza in modo che possiamo concentrarci su di essi e affrontarli in una certa misura preparati, e con misure adeguate. Così il bagaglio di conoscenze di una persona costruisce il mondo compreso di quella persona e i modi propositivi di affrontarlo. Come sappiamo, questo bagaglio di conoscenze varia notevolmente da persona a persona. Mostra un'incredibile diversità etnografica tra le popolazioni umane locali; varia socialmente tra gli adulti all'interno di tali popolazioni; e, naturalmente, varia dal punto di vista dello sviluppo, dal limitato

registro emotivo e controllo motorio e vocale dei bambini alla complessità di intuizioni, informazioni e repertori degli adulti. La mia affermazione è che possiamo far avanzare notevolmente il nostro programma antropologico sviluppando un'analisi etnografica comparativa su come i corpi di conoscenza sono prodotti nelle persone e nelle popolazioni nel contesto delle relazioni sociali che sostengono. [...] Ma chiamandola conoscenza piuttosto che cultura, penso che noi etnologi la analizzeremo in modo diverso e ci troveremo a disaggregare la nostra categoria di cultura ricevuta in modi distintivi che dipendono da ciò che le nostre idee di "conoscenza" evocano. La conoscenza fornisce alle persone materiali per la riflessione e premesse per l'azione, mentre la "cultura" arriva ad abbracciare anche quelle riflessioni e quelle reazioni. Inoltre, le azioni diventano conoscenza per gli altri solo dopo il fatto. Così il concetto di "conoscenza" colloca i suoi elementi in un modo particolare e inequivocabile rispetto a eventi, azioni e relazioni sociali. La conoscenza è distribuita in una popolazione, mentre la cultura ci fa pensare in termini di condivisione diffusa. (Barth 2002, 1)

Pertanto, l'antropologia musicale deve essere in grado di esplorare il comportamento enattivo e incarnato che costituisce gran parte del comportamento musicale, attualmente al di fuori del mandato delle nozioni classiche di epistemologia nella musica. In generale, la conoscenza della musica è tanto esplicita quanto implicita. Come appare evidente alcune delle conoscenze esplicite sulla musica sono prescritte nella teoria musicale, mentre altre sono usate in discorsi meno formali e tanto nella tradizione orale, quanto in quella letteraria. Ad esempio, ci sono discorsi informali sulla musica usati da artisti, fan o specialisti pertanto è abbastanza probabile che sorgano discorsi musicali ogni volta che le persone sono ingaggiate in attività musicali.

La conoscenza culturale della musica è spesso espressa in discorsi metaforici che potrebbero essere al di fuori del regno della teoria formale, anche nelle culture che hanno ampie architettoniche formali. Questi tipi di teorizzazione musicale non sono categoricamente diversi dai modi di conoscere la musica che sono formalizzati in sistemi teorici espliciti. In tali contesti, l'"estetica" può essere pensata in termini funzionali, ovvero come una questione di efficacia, inerente al discorso e relativa al mezzo con cui viene comunicata l'efficacia della musica. La questione è quella di capire come sappiamo che la musica sta facendo quello che dovrebbe fare. Questo è un dato culturale estremamente evidente che ad esempio lo si può vedere concretizzato tra i lamentatori e le lamentatrici della cultura popolare salentina. Un buon lamentatore era colui o colei che riusciva a far piangere anche le pietre, e quindi far piangere tutti i presenti.

Tuttavia, dobbiamo stare attenti a caratterizzare le epistemologie in termini di estetica funzionale come se questa fosse la differenza fondamentale. La musica occidentale, anzi le musiche occidentali di ogni genere sono "funzionali" tanto quanto qualsiasi altra musica. Forse gli aspetti più salienti dell'epistemologia musicale che sono messi in primo piano da considerazioni etnomusicologiche non sono le nozioni esplicite e/o formalizzate. La maggior parte della musica nella maggior parte delle culture del mondo viene incontrata, appresa e compresa in modo contingente, come conseguenza del vivere attraverso i sistemi e i processi di una particolare cultura. Le persone in una cultura sanno come agire e interagire

musicalmente. La musica pertanto ha un'ontologia sociale, sembra riguardare soggettività e intenzione, modelli e interazione sociale. Scrive Lawson:

Il senso più basilare in cui la realtà sociale è processuale, in breve, è che esiste solo nell'essere riprodotta e/o trasformata attraverso la somma totale delle nostre pratiche individuali. [...] la realtà sociale comprende tutti quei fenomeni la cui esistenza dipende necessariamente da noi. Ognuno di noi, quando viene ad agire, trova presente e donata questa realtà sociale. In quanto tali, ne attingiamo aspetti nelle nostre pratiche individuali, sebbene necessariamente in modi situati, con comprensioni limitate, perseguendo le nostre particolari preoccupazioni situate in condizioni né di nostra creazione né di scelta. Il punto è che nel perseguire così le nostre preoccupazioni individuali, insieme alle azioni simultanee di tutti gli altri che seguono le loro preoccupazioni individuali situate, in tal modo collettivamente e continuamente, anche se per lo più inconsapevolmente, effettuiamo la riproduzione e / o la trasformazione della realtà sociale come un intero, anche se in un modo ancora per lo più poco compreso. (Lawson 2019, 11)

Appare dotata di senso per un membro di una cultura, ma i motivi su cui poggia questa determinazione sono di solito o non verbalizzabili o esprimibili in termini che anche un forestiero può interpretare.

In breve, poiché la realtà sociale è un sistema aperto che comprende insieme di totalità relazionali interconnesse in movimento, il fulcro dei progetti di emancipazione deve, per essere efficace, spostarsi dalla preoccupazione per il miglioramento degli eventi alla trasformazione socio-strutturale, lontano dal cercare di prevedere e controllare gli eventi per ristrutturare la gamma delle possibilità di risultato e allontanarsi dalla determinazione centrale verso processi in cui tutti noi possiamo contribuire a fare la nostra storia, in modo cooperativo e pacifico, mentre andiamo avanti. Chiaramente, il compito di rimuovere o trasformare gli ostacoli alla prosperità sarà spesso impegnativo. La ricerca e una significativa consapevolezza critica saranno solitamente necessarie per comprendere la natura dei processi coinvolti. E promuovere la consapevolezza può essere particolarmente difficile laddove il danno e l'ignoranza sono radicati nell'usanza e nella tradizione. Una caratteristica del nostro mondo reale che incide in modo significativo sulle possibilità di rimuovere gli ostacoli, sebbene spesso sottovalutata, è che moltissime forze dannose - sebbene sempre, ovviamente, si manifestino in modi specifici / locali in ciascuna comunità - operano attraverso le comunità, e sono spesso infatti transnazionali. In effetti, se mettiamo in dubbio in modo serio e serio il tipo di ostacoli che hanno un impatto più significativo sulle nostre vite, si vede che includono le forze mondiali emanate da relazioni oppressive come il patriarcato e il razzismo; le strutture di supporto, le reti, il finanziamento e le conseguenze della guerra; alcune forme di religione istituzionalizzata; processi di degrado ambientale e inquinamento; pregiudizi e dogmi in alcune parti dell'accademia internazionale; sezioni dei media mondiali nelle mani e dirette da pochi potenti, spesso esplicitamente preoccupati di mantenere un diffuso livello di ignoranza di varie questioni, non ultimo il funzionamento dell'economia; e, naturalmente, il funzionamento del sistema economico stesso, che in ultima analisi si occupa di facilitare i processi di scambio e di accumulazione

monetaria o "profitto" prima di ogni altra cosa. Questo riconoscimento influisce sul livello appropriato di funzionamento dei progetti di cambiamento sociale. Quest'ultimo sarà sempre orientato alla comunità, ma il livello di comunità al quale è possibile il cambiamento emancipatorio desiderato (locale, nazionale, internazionale ecc.) Dipende chiaramente dalla portata e dalla natura degli ostacoli (al fiorire generalizzato) che richiedono la trasformazione o assente. (Lawson 2019, 234)

In altre parole, la conoscenza musicale, indipendentemente dalla cultura in cui si trova, è in gran parte implicita. Tuttavia, è probabile che abbia alcune dimensioni esplicite che sono solitamente evidenti quando i membri della cultura mirano a rendere conto dell'occorrenza della musica e delle forme che può assumere in particolari serie di circostanze. Inoltre, le forme implicite ed esplicite di conoscenza della musica, anche all'interno di una cultura specifica, non sono necessariamente congruenti, né nei discorsi sulla musica all'interno di una particolare cultura, e neppure sono necessariamente coerenti tra loro. In questo senso, un'epistemologia della musica occidentale sta facendo esattamente lo stesso tipo di lavoro di un'epistemologia di qualsiasi altra musica in qualsiasi altra cultura, ovvero dà senso alla conoscenza implicita dando voce a ideologie esplicite. Da una tale prospettiva la tendenza a vedere l'epistemologia della musica occidentale come "diversa" da tutte le altre, confonde il discorso filosofico occidentale formale con la conoscenza informale e implicita che sta alla base della pratica della musica.

Ancora, come osserva Manuel, c'è una tendenza a romanticizzare le musiche non occidentali come irriducibilmente diverse. Molta musica al di fuori della cultura occidentale, tanto che si tratti di musica popolare commerciale moderna (rap, trap, etc.), quanto che si tratti di musica artistica neo-tradizionale, può essere prodotta e colta in modi non marcatamente diversi da quelli dei generi più familiari e riconosciuti. Quindi, piuttosto che esotizzare le epistemologie della musica non occidentali, potrebbe essere più fruttuoso comprendere processi di conoscenza più generali, pur riconoscendo che la conoscenza culturale è necessariamente radicalmente contestualizzata. Ad esempio, le epistemologie musicali sorte nella modernità in Occidente sono ora rilevanti in tutto il mondo nel contesto delle interazioni transnazionali e offrono l'opportunità di vedere nuovi modi di conoscere man mano che emergono.

Le epistemologie della musica non sono statiche, man mano che le culture e le musiche cambiano, cambia anche la conoscenza che le sostiene.

Musica, scienza ed epistemologie naturalistiche

Alla luce di tutte queste osservazioni e della letteratura critica, emerge che la ricerca e il pensiero etnomusicologico suggeriscono che la diversità della musica è situata nella diversità culturale. Ciò potrebbe suggerire l'idea che ciò che concepiamo come musica rispetto a ciascuna cultura è inevitabilmente particolare. La musica di ogni cultura è un prodotto culturale unico e comprensibile solo dal punto di vista di quella cultura, negando la possibilità di qualsiasi epistemologia musicale interculturale realmente applicabile. Eppure, sembra esserci qualcosa – ovvero costellazioni di tipi di comportamenti, modi di pensare che si manifestino

in azioni, parole o testi e modelli nel suono – che siamo pronti a identificare come musica in ogni cultura e in tutte le società.

Molte di queste costellazioni non sembrano essere contenute in pacchetti proposizionali. Le conosciamo dal modo con cui vengono agite. Possono essere invischiare nel discorso, ma la loro comprensibile attualità è radicata tanto nel loro agire quanto in qualsiasi riflessione teorica o incarnazione istituzionale.

È probabile che la costellazione di azioni, pensieri e suoni che comprende la musica all'interno di una determinata cultura sia intessuta inestricabilmente nei modi di vita di quella cultura tanto da camuffare le sue caratteristiche a meno che non siano scoperte e messe in discussione emicamente attraverso processi di cambiamento culturale, o smascherate da incontri con estranei e le loro pratiche. Alla luce di tutte queste riflessioni un doppio problema sembra sorgere nella comprensione di queste costellazioni di visioni antropologiche: mentre da un lato possiamo intuire la loro esistenza, dall'altro abbiamo bisogno di trovare un modo coerente per identificarle, anche strumentalmente.

Una forte obiezione agli approcci naturalistici – anche quelli scientificamente fondati oggi spesso sulle neuroscienze cognitive – alla comprensione della musica viene dalle epistemologie riduzioniste⁵. Sono particolarmente critiche quelle prospettive epistemologiche che adottano ontologie riduzioniste nella misura in cui accolgono la posizione materialista secondo cui non esiste nulla al di sopra di oggetti fisici, proprietà, eventi, fatti, ecc. (Kaiser 2011, 457). Generalmente comportano anche un'adesione al riduzionismo metodologico intendendolo come il modo euristicamente e storicamente più fruttuoso di condurre la ricerca sperimentale. Tuttavia, come Hüttemann e Love (2011) chiariscono, l'approccio riduttivista non implica necessariamente la riduzione del piano esplicativo insieme al piano metodologico. I due livelli possono essere separati perché non si implicano a vicenda. Il riduzionismo metodologico non garantisce il successo esplicativo e una riduzione esplicativa riuscita non implica che la riduzione metodologica sia la strategia di indagine più favorevole (Garola 2020).

Il riduzionismo metodologico è spesso la strategia di ricerca preferita in quanto rappresenta il modo più parsimonioso di inquadrare un problema complesso in termini trattabili sperimentalmente come parte del processo della scienza. Ciò, tuttavia, non esclude altri modi di conoscere né può sfociare in affermazioni su verità definitive. Il riduzionismo metodologico non implica il riduzionismo epistemologico. Né gli approcci naturalistici si traducono necessariamente nella costruzione di un'unica epistemologia musicale scientificamente fondata. In parte questo è dovuto al fatto che l'idea di una scienza unica e unitaria sembra insostenibile anche in termini filosofici. Come dice Fodor:

⁵ Il riduzionismo assume molte forme, ma generalmente significa una perdita di complessità che ostacola una comprensione adeguata della realtà. Nel suo uso classico, si riferisce al dispiegamento inappropriato di una disciplina scientifica per spiegare questioni che richiedono un diverso ramo della scienza. Questo è descritto, metaforicamente, come l'uso di una scienza troppo "bassa" - per esempio, cercando di spiegare i fenomeni biologici principalmente attraverso la chimica, o situazioni sociali complesse come la guerra in termini di istinti animali aggressivi. In buona sostanza esprime l'idea di una "gerarchia" delle scienze. Più in generale, può anche riferirsi all'omissione di importanti elementi co-determinanti di una situazione multi-causale, o alla scelta di una prospettiva o di un quadro concettuale inappropriato. È per questo motivo che molti epistemologi insistono sull'unità ontologica ma sul pluralismo epistemologico.

[...] ci sono scienze speciali non a causa della natura della nostra relazione epistemica con il mondo, ma a causa del modo in cui il mondo è messo insieme: non tutti i tipi naturali (non tutte le classi di cose ed eventi di cui ci sono importanti generalizzazioni di supporto controfattuali da fare) sono, o corrispondono a, tipi fisici naturali. Un modo per affermare la visione riduzionista classica è che cose che appartengono a generi fisici diversi *ipso facto* non possono avere descrizioni proiettabili in comune [...] Ma perché dovremmo credere che sia così? Qualsiasi coppia di entità, per quanto diversa dalla loro struttura fisica, deve tuttavia convergere in molte delle loro proprietà indefinitamente. Perché non dovrebbero esserci, tra quelle proprietà convergenti, alcune le cui legittime interrelazioni supportano le generalizzazioni delle scienze speciali? Perché, in breve, i predicati del tipo naturale delle scienze speciali non dovrebbero classificare in modo incrociato i tipi naturali fisici? (Fodor 1974, 113-14)

Da questa prospettiva, le scienze possono essere pensate come insiemi di pratiche ampiamente basate su metodologie riduzioniste che consentono l'accesso a una rete di fatti sociali e materiali che uniscono modi di comprendere, parlare e agire in modo predittivo su tipi interattivi e indifferenti.

Le scienze non si costituiscono attorno ad un'epistemologia monolitica, piuttosto comprendono diversi insiemi di pratiche concettuali che non sono riducibili l'una all'altra, nondimeno possono essere commensurabili reciprocamente (dopo Lakoff 1987, 322) in virtù del fatto di essere scambievolmente comprensibili dal punto di vista dell'altro. Negli ultimi trent'anni sono state sviluppate diverse teorie cognitivamente fondate che possono essere interpretate come costituenti epistemologie naturalistiche della musica, generalmente presentate come contributi alla teoria musicale o alla musicologia cognitiva piuttosto che come epistemologie esplicite.

Forse l'istanza più esaurientemente elaborata di una teoria presentata esplicitamente come un'epistemologia naturalistica della musica è quella di Nussbaum (2007), che si basa su un impegno pratico e teorico nella musica, nonché sulla biologia evolutiva, psicologia e filosofia, per plasmare la sua epistemologia della musica esplicitamente naturalistica. Il suo approccio si fonda sull'idea che le rappresentazioni mentali portano significati e che sono simultaneamente utilizzate per derivare informazioni e guidare l'azione. L'idea di Nussbaum che il significato nella musica è situato in un nesso di rappresentazioni che consente al significato musicale di essere idiosincratico, non mediato, astratto, espressivo e incarnato contemporaneamente. Per queste ragioni sfrutta la letteratura scientifica sulla cognizione musicale e alcuni aspetti dell'approccio evoluzionistico della musica. Tuttavia, il suo status di epistemologia musicale ampia e naturalistica è gravemente compromesso dalla sua attenzione alla spiegazione della musica come si è manifestata nelle società occidentali dal Rinascimento ad oggi (Nussbaum 2007, 20).

Ciò solleva diverse questioni alcune delle quali anche insormontabili. La scienza, o le scienze, sono realmente applicabili solo alla delucidazione di quelle attività che possono essere mostrate o ipotizzate in quanto fondate bioculturalità? Possono essere correlate o differenziate in linea di principio a capacità umane generiche o culturalmente o sub-culturalmente particolarizzate? Inoltre, Nussbaum

sembra privilegiare la conoscenza scientifica ed empirica rispetto ad altri tipi di conoscenza quando suggerisce che aderirà al principio che “i risultati delle scienze della cognizione possono essere rilevanti e possono essere legittimamente utilizzati nella risoluzione di alcuni o tutti i problemi filosofici tradizionali” (Nussbaum 2007, 5). Ciò appare problematico in quanto i risultati delle scienze della cognizione sembrano essere qui interpretati come aventi uno status epistemico definitivo all'interno dell'epistemologia. Tali risultati sono, al contrario, necessariamente provvisori: nessun singolo risultato può essere definitivo se non interpretato all'interno di un quadro strettamente falsificazionista. E le scoperte scientifiche sono probabilmente interpretate meglio come parti di processi scientifici, che servono a far avanzare la comprensione, piuttosto che come aventi fini costitutivi a sé stessi. Sono di un ordine diverso dai tipi di predicati o premesse che possono costituire elementi definitivi nelle teorie logiche, eppure Nussbaum le tratta come se fossero dello stesso tipo. Il problema più serio è probabilmente il principale è che ciò che viene proposto è fondare una filosofia della musica su una base di esplorazioni scientifiche e delucidazioni di una manifestazione della musica culturalmente particolare, anche se sempre più globale.

Da una prospettiva emica, questa versione della musica incorpora caratteristiche che possono essere generiche e manifestate a livello interculturale, nonché caratteristiche che sono del tutto contingenti. La difficoltà sta nel determinare quali sono. Come nota Bruno Nettl, mentre la maggior parte delle definizioni occidentali di musica sottolineano attributi come bellezza, intelligibilità ed espressività e suggeriscono che questi attributi sono criteri per giudicare se qualcosa costituisce musica, esistono società e musiche in cui questi criteri non hanno molto senso (Nettl 2005, 18). La stragrande maggioranza dei risultati delle scienze cognitive, su cui Nussbaum fonda la sua teoria, derivano da studi condotti nel rispetto dei recenti modelli musicali occidentali. Questi stessi studi, da cui emergono i risultati a cui Nussbaum si riferisce, campionano solo una gamma molto limitata di fenomeni che possono essere interpretati come musica. Come hanno notato Henrich, Heine e Norenzayan, esiste nell'evoluzione umana un programma ontogenetico che ingloba anche l'apprendimento culturale della musica, e ci aiuta a adattare il nostro corpo e il nostro cervello all'ambiente locale (Henrich, Heine e Norenzayan 2010, 80).

L'ambiente sociale in cui la musica occidentale si manifesta attualmente (e in cui è nata) era ed è non meno “locale” di quelli che danno origine e che sostengono la musica in altri contesti culturali. Pertanto, i risultati delle scienze della cognizione che riguardano la musica su cui si basa Nussbaum devono essere interpretati come provvisori e legati alla ristretta gamma di contesti culturali da cui sono tratti, e non possono svolgere il ruolo fondamentale a cui egli li assegna.

Conclusion

Nonostante questi limiti, l'approccio di Nussbaum può essere utilizzato come punto di partenza piuttosto che come arrivo o destinazione, ovvero può offrire un mezzo per sviluppare una struttura per l'epistemologia musicale (vedi, ad esempio, Higgins, 2012). Mentre le dinamiche di culture diverse sembrano sfociare in musiche radicalmente diverse in società diverse, le costellazioni di tipi

di comportamenti, modi di pensare e modelli nel suono che possiamo riconoscere come musica in quelle società sono necessariamente modellate, e non determinate, da vicissitudini dell'incarnazione umana e dalla modalità di interazione vincolate dal punto di vista evolutivo che possono essere affrontate in termini scientifici (Levinson 2006; Cross 2012b; Tolbert 2001).

Resta comunque un problema importante nell'attingere a ciò che è noto sulla musica in termini scientifici. Infatti, la maggior parte degli studi scientifici non si concentra solo sulla musica occidentale, ma tratta la musica quasi esclusivamente come pattern udibile (Cross 2012a). Come nota Turino (2008), la musica assume molte forme in culture diverse, ma può essere definita più o meno come presentazionale e partecipativa. Nei contesti di presentazione di solito c'è una netta distinzione tra produttori e consumatori di musica che privilegia l'idea della musica come forma sonora. Nei contesti partecipativi, tutti i partecipanti sono ugualmente produttori e consumatori, e la musica qui è evidentemente un mezzo per l'azione e l'interazione piuttosto che display e ricezione. Solo di recente si sono svolti studi preliminari sull'interazione musicale all'interno di un quadro scientifico, esplorando principalmente l'interazione collaborativa in contesti musicali di presentazione (si veda, ad esempio, D'Ausilio et al. 2015).

Alcuni ricercatori stanno iniziando a esplorare i modi in cui l'interazione musicale ha paralleli in altre modalità di interazione sociale comunicativa (ad esempio, Moran et al. 2015) mentre alcuni stanno esplorando la musica come mezzo comunicativo a sé stante (ad esempio, Cross 2014; Hawkins, Cross e Ogden 2013). Partire dall'idea che la musica come manifestazione di capacità universali possa essere interpretata al meglio come un mezzo comunicativo incorporato nella pragmatica dell'interazione umana può aiutare a risolvere molti degli apparenti paradossi come la capacità della musica di suscitare emozioni, la sua simultanea immediatezza e indeterminatezza di significato, la sua apparente azione. In effetti, l'idea che la musica occidentale possa essere interpretata come tracce del comportamento e dell'interazione umana, come residuo di pratiche partecipative, o come narrativa, che si occupa delle "vicissitudini dell'intenzione umana" (Bruner 1986, 16), ha formato un fruttuoso concentrarsi sulle esplorazioni filosofiche e teoriche della musica (ad esempio, Maus 1988; Robinson e Hatten 2012) che possono convergere altrettanto fruttuosamente con approcci scientifici emergenti.

Come notato all'inizio, non può esserci una singola epistemologia della musica. Per dare un senso alla musica come discorso e come esperienza rappresentata, avremo bisogno di molteplici epistemologie, ognuna delle quali affronta diversi aspetti della musica in modi che siano esplicativi attraverso o all'interno di culture particolari. È probabile che un'epistemologia musicale che sia emicamente situata in una cultura sia difficile da distinguere dalle pratiche musicali che pretende di spiegare, mentre un'epistemologia musicale che mira a un'universalità totalizzante sarà sempre troppo grossolana per spiegare alcune idiosincrasie culturali delle pratiche musicali.

Gli approcci naturalistici possono aiutare a conciliare la tensione tra la musica come universale e la musica come particolare irrisolvibilmente culturalmente; tuttavia, gli approcci normativi possono anche avere un ruolo significativo nel delineare le dimensioni fenomenologiche e metafisiche della musica in modi inaccessibili agli approcci naturalistici. Alla fine, è probabile che una particolare

epistemologia della musica sia preferita tanto per le sue funzioni retoriche e politiche quanto per il suo valore esplicativo; ma aiuta se, nel decidere quale epistemologia vogliamo utilizzare, siamo consapevoli di tutte le alternative.

Sebbene il pensiero filosofico sull'educazione musicale sia antico quanto la *Repubblica* di Platone e l'argomento negli ultimi anni abbia attirato l'attenzione di alcuni educatori musicali di mentalità filosofica, la filosofia dell'educazione musicale non ha ricevuto molta attenzione dai filosofi contemporanei rispetto a questioni più generali come l'ontologia delle opere musicali e la natura e il ruolo della forma musicale e dell'espressività musicale. La relativa mancanza di attenzione all'educazione musicale tra i filosofi contemporanei è di per sé una questione filosoficamente interessante. La musica è oggi ampiamente considerata come una delle arti "belle" o maggiori, un ottimo esempio di attività artistica in cui oggetti sensoriali che possiedono qualità salienti di forma, espressione e simbolismo, creata da artisti espressamente per suscitare l'attenzione diretta di altri. Anche la pratica musicale è spesso considerata un caso esemplare di mestiere, un'attività in cui vengono dispiegati particolari insiemi di abilità e conoscenze al fine di realizzare determinati tipi di fini. La musica ha spesso un rapporto intimo, anche se complicato, con la sfera pubblica in virtù del suo potenziale di espressione.

Se, quindi, ammettiamo come premessa che l'educazione è uno dei mezzi centrali con cui il pensiero, le credenze, gli ideali e le pratiche umane vengono articolate, preservate e trasmesse da una generazione all'altra, le domande sulla natura e gli obiettivi dell'educazione musicale dovrebbero essere di grande interesse. Ci sono ovviamente molte importanti questioni sull'educazione in generale, sul ruolo dell'educazione nello sviluppo umano, sugli obiettivi su cui l'educazione debba incentrarsi, sulla trasmissione della conoscenza, l'educazione della cittadinanza, l'emancipazione e la libertà dall'oppressione, la giustizia sociale, le corrette abitudini o virtù, l'indottrinamento alla fede, la formazione di competenze, i principi per l'istituzione di curricula e programmi di formazione degli insegnanti, e così via. Nel contesto della ricerca educativa in campo musicale non ci si può fermare alla domanda: cosa c'è da imparare sulla musica? Di cosa si tratta nella pratica musicale che dovrebbe essere oggetto di educazione? In che misura l'educazione musicale dovrebbe occuparsi della formazione delle abilità musicali e della musicalità, o delle capacità di ascolto e della familiarità con un repertorio, con informazioni concrete sulle pratiche musicali storiche, o con tecniche digitali ed elettroniche per comporre ed eseguire musica? Etc. Ma si dovrebbe porre più attenzione agli aspetti caratterizzanti ovvero l'educazione musicale deve essere correlata alla creazione di opportunità di interazione, allo sviluppo di potenzialità e alla trasformazione dei talenti in possibilità nella vita di tutti i giorni partecipando ad attività come l'ascolto di musica, la composizione e l'esecuzione. Gli educatori e i ricercatori comprendono l'importanza di acquisire molteplici prospettive e la necessità di problematizzare o pensare in modo critico forme di conoscenza consolidate e cercare una proliferazione di ideologie e metodologie, piuttosto che la determinazione e ripetizione di uniformità o conformità. Credo, quindi, che prima le ricerche ed esplorazioni pedagogiche critiche, soprattutto nel campo delle arti performative e della musica in particolare, debba approfondire la

comprensione degli studenti di musica in termini di chi sono ma soprattutto di cosa costituisce le loro ecologie musicali e culturali.

Bibliografia

- Barth, Fredrik. (2002). "An Anthropology of Knowledge." *Current Anthropology* 43, no. 1 (February): 1–18.
- Bradley, D. (2015). *A critical introduction to formal epistemology*. Bloomsbury Publishing.
- Bruner, Jerome S. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, trad. It. (2000). *La mente a più dimensioni /Jerome Bruner* Roma Laterza.
- Cook, Nicholas. 2002. "Epistemologies of Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 78–106. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cross, Ian. (2012a). "Cognitive Science and the Cultural Nature of Music." *Topics in Cognitive Science* 4, no. 4 (October): 668–677.
- Cross, Ian. (2012b). "Music and Biocultural Evolution." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, 15–27. 2nd ed. London: Routledge.
- Cross, Ian. (2014). "Music and Communication in Music Psychology." *Psychology of Music* 42, no. 6 (November): 809–819.
- D'Ausilio, Alessandro, Giacomo Novembre, Luciano Fadiga, and Peter E. Keller. (2015). "What Can Music Tell Us about Social Interaction?" *Trends in Cognitive Sciences* 19, no. 3 (March): 111–114.
- Dessi, Paola (1988). *L'ordine e il caso: discussioni epistemologiche e logiche sulla probabilità da Laplace a Peirce*. Bologna Il Mulino.
- Devitt, M. (1997). *Realism and truth*. Princeton University Press.
- Devitt, M. (2011). Methodology and the Nature of Knowing How. *The Journal of Philosophy*, 108(4), 205–218.
- Eggebrecht, H. H. (2010). *Understanding music: the nature and limits of musical cognition*. Ashgate Publishing, Ltd..
- Feld, S. (1988). Aesthetics as iconicity of style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli groove. *Yearbook for Traditional Music*, 20, 74–113.
- Fodor, Jerry A. (1974). "Special Sciences (or: The Disunity of Science as a Working Hypothesis)." *Synthese* 28, no. 2 (October): 97–115.
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music* (Vol. 304). Yale University Press.
- Fubini, E. (2018). *Estetica della musica* Bologna Il Mulino.
- Garola, C. (2020). Riduzionismo metodologico vs riduzionismo ontologico. *Ithaca: Viaggio nella Scienza*, (16_suppl), 35–40.
- Goehr, L. (1994). Political music and the politics of music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 99–112.
- Hawkins, Sarah, Ian Cross, and Richard Ogden. (2013). "Communicative Interaction in Spontaneous Music and Speech." In *Music, Language and Interaction*, edited by Martin Orwin, Christine Howes, and Ruth Kempson, 285–329. London: College Publications.
- Henrich, Joseph, Steven J. Heine, and Ara Norenzayan. (2010). "The Weirdest People in the World?" *Behavioral and Brain Sciences* 33, nos. 2–3 (June): 61–83.
- Higgins, Kathleen Marie. (2012). *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Huovinen, Erkki. 2011. "Understanding Music." In *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, edited by Theodore A. Gracyk and Andrew Kania, 123–133. Oxford: Routledge.
- Hüttemann, Andreas, and Alan C. Love. (2011). "Aspects of Reductive Explanation in Biological Science: Intrinsicity, Fundamentality, and Temporality." *British Journal for the Philosophy of Science* 62, no. 3 (September): 519–549.
- Kaiser, Marie I. (2011). "The Limits of Reductionism in the Life Sciences." *History and Philosophy of the Life Sciences* 33 (4): 453–476.
- Lakoff, George. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Levinson, Stephen C. (2006). "On the Human 'Interaction Engine'." In *Roots of Human Sociality: Culture, Cognition and Interaction*, edited by N. J. Enfield and Stephen C. Levinson, 39–69. Oxford: Berg.
- Lawson, T. (2019). *The nature of social reality: issues in social ontology*. London: Routledge.
- Manuel, Peter. (2011). "Ethnomusicology." In *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania, 535–545. London: Routledge.
- Maus, Fred Everett. (1988). "Music as Drama." *Music Theory Spectrum* 10 (Spring): 56–73.
- Robinson, Jenefer, and Robert S. Hatten. (2012). "Emotions in Music." *Music Theory Spectrum* 34, no. 2 (Fall): 71–106.
- Merriam, A. P. (1977). Definitions of "comparative musicology" and "ethnomusicology": An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, 21(2), 189-204.
- Moran, Nikki, Lauren V. Hadley, Maria Bader, and Peter E. Keller. (2015). "Perception of 'Back-Channeling' Nonverbal Feedback in Musical Duo Improvisation." *PLoS ONE*, 10 (6): e0130070.
- Nettl, Bruno. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press.
- Nussbaum, Charles O. (2007). *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Popper, Karl (1969). *Scienza e filosofia: cinque saggi*. Torino: Einaudi
- Réti, R. (1978). *The thematic process in music*. Praeger.
- Robinson, Jenefer, and Robert S. Hatten. (2012). "Emotions in Music." *Music Theory Spectrum* 34, no. 2 (Fall): 71–106.
- Stobart, H. (1996). The llama's flute: musical misunderstandings in the Andes. *Early Music*, 24(3), 471-482.
- Tagliagambe, Silvano (2017). La concezione antinomica della verità alla prova delle neuroscienze. *Lateranum*, 83(3), 615-630.
- Thagard, P. (1984). *Conceptual combination and scientific discovery*. In *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association* (Vol. 1984, No. 1, pp. 3-12). Philosophy of Science Association.
- Tolbert, Elizabeth. (2001). "Music and Meaning: An Evolutionary Story." *Psychology of Music* 29 (1): 84–94.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

